



**Beata Juchniewicz\***

## *Sztuka patrzenia i rysowania*

### *The art of observation and drawing*

*Sam akt rysowania zmusza artystę do spojrzenia na przedmiot znajdujący się przed nim,  
do rozłożenia go za pomocą oka wyobraźni i poskładania na nowo.  
Jeżeli artysta rysuje z pamięci, akt szkicowania zmusza go do sięgnięcia do własnego umysłu,  
do odkrycia zawartości magazynu swoich wcześniejszych spostrzeżeń.*  
John Berger<sup>1</sup>

*It is the actual act of drawing that forces the artist to look at the object in front of him,  
to dissect it in his mind's and put it together again;  
or if he is drawing from memory, that forces him to dredge his own mind,  
to discover the content of his own store of past observations.*  
John Berger<sup>1</sup>

#### *Wstęp. Kategorie widzenia*

Związki między widzeniem a obrazowaniem – rysowaniem są bardzo ścisłe, ale i wielowątkowe. Można mnożyć pytania i perspektywy badań. Za oczywiste przyjmuje się, że aby umieć rysować, trzeba umieć patrzeć. A czy prawdą jest, że aby umieć patrzeć, trzeba umieć rysować? Pokażemy, że takie stwierdzenie też jest zasadne.

Perspektywa związana z edukacją architektoniczną podpowiada kierunek refleksji nad różnymi typami patrzenia i obserwacji oraz jej rysunkowego zapisu. Przedstawimy kilka przypadków, które tę różnorodność ilustrują. Samo patrzenie będziemy rozumieć w szerokim tego słowa znaczeniu. Obok czysto fizycznej czynności widzenia obejmujemy refleksją udział pozostałych zmysłów w odbiorze przestrzeni wraz z czynnikiem intelektualnym,

#### *Introduction. Categories of observation*

The connections between observations and depictions – drawings are very close and they exist at various levels. One can multiply questions and research perspectives. It is obvious that in order to draw you must be able to see. However, is it true that in order to see you must be able to draw? You will see that such a claim is also reasonable.

The perspective connected with architectural education suggests a reflection over various types of vision or observation and its pictorial record. We will present a few examples to illustrate that variety. Observation itself will be understood in its broad meaning. Apart from its merely physical aspect, observation shall include the participation of other senses in the perception of space combined with the intellectual factor which allows for its ordering<sup>2</sup>.

\* Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej/Faculty of Architecture, Wrocław University of Science and Technology.

<sup>1</sup> J. Berger, *Berger On Drawing*, ed. J. Savage, Aghabullogue, Occasional Press, Cork 2007, s. 3, cyt. za: [1, s. 99].

<sup>1</sup> J. Berger, *Berger On Drawing*, ed. J. Savage, Aghabullogue, Occasional Press, Cork 2007, p. 3. Quoted after: [1, p. 99].

<sup>2</sup> Vision is often a metaphor of cognition. Such an attitude is connected with historically proven primacy of vision. Due to the size of this

który ten zbiór doznań pozwala porządkować<sup>2</sup>. Wy różnymi cztery kategorie widzenia i związanego z nimi obrazowania, które nazwano w kolejności pojawiania się w tekście: *zmysłowym okiem*, *uważnym okiem* oraz *twórczym*, *wewnętrznym okiem* i *autonomicznym okiem*. Wszystkie one przenikają się wzajemnie i uzupełniają, będąc cechami aktywnej obserwacji, właściwej dla szeroko *otwartego oka*<sup>3</sup>. W podsumowaniu zwrócimy uwagę na to, jakie znaczenie mają te typy postrzegania przestrzeni w edukacji studentów architektury oraz wrócimy do postawionej na wstępie tezy.

### *Zmysłowe oko – Wojciech Weiss*

Rysunki Wojciecha Weissa powstałe podczas jego „malarskich pielgrzymek” do Wenecji są znakomitym przykładem syntetycznych szkiców z natury, rysowanych pod wpływem chwilowych wrażeń, pejzażu miasta, jego atmosfery, światła i toczącego się tam życia<sup>4</sup>. Graficzne notatki skreślone żywą, szybką, jakby niecierpliwą kreską to zapis fascynacji malarza, wrażliwego obserwatora. Taki charakter szkiców oddaje proces percepcji artysty, który z pełnym zaangażowaniem, łączywie chłonał otoczenie. Autor trafnie oddał też szczególny charakter związków architektury Wenecji z wodą i atmosferą. Każda kreska na papierze wydaje się wirować, tańczyć tak samo jak w nieustannym ruchu pozostają cienie i odbicia w wodzie wszystkich płaszczyzn i konturów (il. 1). Każde ulotne wrażenie podlega jedynie chwili. Na rysunku zapisane zostało ledwie widocznym śladem, krótkim gestem dotknięcia arkusza. U Wojciecha Weissa tak trafnym, że odbiorca z chęcią podąża za wizerunkiem stworzonym przez malarza, czerpiąc wiedzę o przestrzeni z tych rysunkowych „opowiadań” o architekturze i zmysłach.

Przytoczone tu przykłady dzieł Weissa mogą posłużyć jako znakomity wzór i jednocześnie pretekst do refleksji nad różnicą w percepcji, jej efektami zależnie od tego, czy były rysowane z natury czy też w zaciszu pracowni, na podstawie zdjęć czy z wyobraźni.

Plenery rysunkowe, w których uczestniczą studenci architektury, są okazją do powstania szkiców realizowanych w naturze, w szczególnych warunkach bezpośredniego

<sup>2</sup> Widzenie często jest metaforą poznania. Taka postawa związana jest z historycznie utrwalonym prymatem wzroku. Ze względu na objętość artykułu nie będziemy szczegółowo rozwijać tego wątku i ograniczymy się do stwierdzenia, że w naszych rozważaniach *oko* będziemy rozumieli jako pewien całościowy „aparatus” obserwacji wraz ze zmysłowym odbiorem przestrzeni oraz intelektualną zdolnością jej porządkowania. Problematyka związków percepcji z obrazowaniem siłą rzeczy na wzroku się skupia, tak więc taka perspektywa wydaje się uzasadniona.

<sup>3</sup> Dużą inspiracją dla artykułu były klasyczne już pozycje Rudolfa Arnheima z dziedziny psychologii widzenia i teorii sztuki. Autor powiązał cechy widzenia, percepcji przestrzeni z myśleniem i sztukami plastycznymi. Zbudował teoretyczne podstawy do refleksji nad widzeniem i graficznym zapisem tego procesu, co stanowi obszar, w którym poruszamy się w niniejszym tekście [2], [3].

<sup>4</sup> Weiss wielokrotnie był w Wenecji w latach 20. i 30. XX w. Pozostawał pod wpływem jej pejzażu, czemu dawał wyraz w swojej twórczości malarskiej, rysunkowej, drzeworytach, litografiach i monotypiach, ale też w wierszach i na zdjęciach. Pracom tym została poświęcona publikacja *Serenissima Wojciecha Weissa* [4].

There are four categories of observation and imaging connected with it which have the following names in the sequence of their appearance in the text: *sensory eye*, *attentive eye* as well as *creative*, *inner eye* and *autonomic eye*. They all overlap and complete one another, being the characteristic features of active observation, typical of the wide *open eye*<sup>3</sup>. In the conclusion we will draw your attention to the significance of those types of perception of space in education of students of architecture and return to the thesis put forward at the beginning.

### *The sensory eye – Wojciech Weiss*

The drawings by Wojciech Weiss created during his “painting pilgrimages” to Venice are a great example of synthetic sketches from nature done under the influence of temporary impressions, the townscape, its atmosphere, light and city life<sup>4</sup>. The graphic notes made with a lively, quick, sort of impatient line are a record of the fascination of the painter, a sensitive observer. Such a character of the sketches demonstrates the process of perception of the artist who eagerly soaked up the world around him. The author adequately rendered also the special character of the connections between the architecture of Venice and water as well as atmosphere. Each line on the paper seems to whirl and dance the same way as the constantly moving shadows and reflections of all surfaces and shapes in the water (Fig. 1). All impressions are only momentary. Wojciech Weiss marked them in the drawing by barely visible traces and quick touches of the paper so well that the viewers willingly follow the images created by the painter, learning about space from those pictorial “stories” about architecture and senses.

The above-mentioned examples of works by Weiss can be used as a great template as well as a pretext for a reflection over the difference in perception, its effects depending on whether they were drawn from nature or in quiet studios on the basis of photographs or from imagination.

Open-air drawing workshops provide the students of architecture with an opportunity to make sketches outdoors in special conditions of direct contact with space. Such a situation offers a chance to extend the visual sensations to include the sensations captured with all other senses. The atmospheric conditions, sounds, smells, traffic

paper we will not expound on that topic in detail and we will limit ourselves to the claim that in our deliberations the *eye* shall mean a kind of whole “apparatus” of observation together with the sensory perception of space and intellectual skill to put it in order. The issues regarding the connections between perception and drawing focuses by the definition on vision so that such a perspective seems justified.

<sup>3</sup> A lot of inspiration for the paper came from the classic works by Rudolf Arnheim on visual psychology and the theory of art. The author connected the features of vision and perception of space with thinking and visual arts. He built the theoretical basis for the reflection over visual observations and graphic records of that process which is the area which this paper regards [2], [3].

<sup>4</sup> Weiss visited Venice a number of times in the 1920s and the 1930s. He remained under the influence of its cityscape which he expressed in his paintings, drawings, wood engravings, lithographs and monotype images, as well as poems and photographs. *Serenissima Wojciecha Weissa* regards those works [4].



#### II. 1. Wojciech Weiss:

- a) Przystań przy kościele Santa Maria della Salute, ze szkicownika, 1930;
- b) Bazylika św. Marka, ze szkicownika, 1930;
- c) Plac św. Marka w deszczu, rys. na papierze, 1901–1902;
- d) Ponte di Rialto, rys. na papierze, 1913 (źródło: [4, s. 78, 56, 35, 40])

#### Fig. 1. Wojciech Weiss:

- a) Stop by Santa Maria della Salute, from the sketchbook, 1930;
- b) St Mark's Basilica, from the sketchbook, 1930;
- c) St Mark's Square in the rain, drawing on paper, 1901–1902;
- d) Ponte di Rialto, drawing on paper, 1913 (source: [4, pp. 78, 56, 35, 40])

kontakty z przestrzenią. Taka sytuacja daje możliwość poszerzenia doznań wzrokowych o doznania uchwycone przez wszystkie pozostałe zmysły. Warunki atmosferyczne, dźwięki, zapachy, ruch ludzi czy pojazdów składają się na pełną atmosferę miejsca, która wpływa na ostateczny stosunek emocjonalny obserwatora. Wtedy kształtuje się pełny obraz otoczenia, który następnie, pod wpływem tej myślowej percepcji, bezpośrednio zostawia ślad na arkuszu. Rysunek pejzażu wykonany w zacisznym wnętrzu nigdy nie będzie zawierał tego stopnia naturalnej, żywiołowej ekspresji, którą charakteryzuje się szkic powstały w plenerze. Podczas rysowania z natury i w naturze autor staje się uczestnikiem pewnej gry przestrzennej, która toczy się wokół niego. Trudno jest odciąć się od wszelkich bodźców zmysłowych płynących z zewnątrz. Inaczej dzieje się w pracowni. Tutaj autorowi łatwiej skupić się na studiowanym przedmiocie bądź wewnętrznej wizji, oddzielić tę relację od pozostałych elementów przestrzeni. Warunki wnętrza sprzyjają obserwacji opartej na kontemplacji i jednocześnie łatwiej tworzyć na podstawie

of people or vehicles comprise the whole atmosphere of the place which affects the ultimate emotional attitude of the observer. All those elements shape the complete picture of the surroundings which subsequently, under the influence of that sensory perception, leaves its direct imprint on paper. A landscape drawing made in a cozy studio will never demonstrate that degree of natural, lively expression which is so characteristic of a sketch made in the open air. While drawing *from* nature and *in* nature, the author becomes a participant in a kind of space game which takes place around him. It is difficult to cut yourself off from all sensory stimuli coming from outside. This is a different story in a studio where the author can focus easily on a studied object or his internal vision, separate that relationship from the other spatial elements. The conditions of the interior favor the observation based on contemplation and at the same time it is easier to create on the basis of intellectual and imaginative concepts. That is why sketches drawn from nature are a highly precious source of record of sensations experienced by individuals

konceptów intelektualnych i wyobraźni. Dlatego też szkice rysunkowe z natury są bardzo cennym źródłem zapisu wrażeń, jakich doświadcza jednostka w danej przestrzeni. Treści emocjonalne zostawiają także ślad w postaci cech plastycznych przejawiających się w jakości plam, linii czy kompozycji takiej graficznej wypowiedzi.

Podsumowując, *zmysłowe oko* to sposób obserwacji mocno naznaczony zabarwieniem zmysłowym, powstałym pod bezpośrednim wpływem kontaktu z przestrzenią. To ekspresyjna notatka z natury, w której ważny jest wyraz plastyczny. Odzwierciedla on osobowość artysty, który językiem plastycznym wyraża, jak zobaczył i „przeżył” tę przestrzeń.

### *Uważne oko – Zbigniew Herbert*

Zbigniew Herbert znany jest przede wszystkim jako poeta i pisarz. Tymczasem pozostawił on po sobie także wiele szkiców zapelnionych szczególnym rodzajem obrazowo-słownych notatek<sup>5</sup>. Niektórzy porównują je do rysunków Villarda d'Honnecourta z połowy XIII w.<sup>6</sup> Jednak podobieństwo to polega przede wszystkim na częstym współistnieniu warstwy opisowej i graficznej. Tym, co je głównie różni, jest duża dyscyplina kreski w geometrycznych strukturach tworzonych przez Villarda i ekspresja rysunków Herberta. Villard rysował tak, jakby chciał rozwiązać zagadkę, wykazać czy odzwierciedlić prawidłowość konstrukcji, a Herbert bardziej skupiał się na sporządzeniu notatki tego *co* widzi i przede wszystkim *jak* widzi (il. 2a). Każdy obrazek był dla niego zatrzymaniem jakiejś impresji, wrażenia, które potem zamieniał na słowa. Stąd też niebanalny i poetycki charakter tych rysunków. Autor zrezygnował z wyłącznie słownych notatek na rzecz szkicowania wrażeń wizualnych. Szkice te stały się takim obrazowym cieniem, a może trafniej – lustrem jego prozy i wierszy. Stanem pośrednim między rzeczywistością a obrazem, który widział i dopiero potem zamieniał na słowo. Zresztą w tekście *Malarstwo jest rzeczą umysłu* poeta odnosi się do samej istoty sztuk plastycznych, pisząc, iż malarstwo jest tworzeniem rzeczywistości, próbą streszczenia świata: *W liniach twarzy, w kolorowych płaszczyznach, w formach przedmiotów w ich wzajemnym stosunku – wyraża artysta nie tylko swoją prawdę widzenia, obroty swojej wyobraźni, ale także prawa rządzące widzianym światłem. Matematyk posługuje się językiem cyfr. Astronom rysuje schematy obrotu ciał niebieskich. Malarz także stwarza swój mały kosmos z pionów i poziomów, kolorów, linii światła* [6, s. 102].

Podobno Herbert często rysował, nie patrząc na kartkę, ufał autentyczności każdej stawianej kreski. W ten sposób

in a given space. The emotional content is also present in the form of visual features, such as the quality of stains, lines or composition of such graphic expression.

Summing up, the *sensory eye* is a kind of observation heavily marked with sensory inclination, created under the direct influence of contact with space – an expressive note from nature with a significant visual expression. It reflects the personality of the artist who expresses in the visual language how he saw and “experienced” that space.

### *The attentive eye – Zbigniew Herbert*

Zbigniew Herbert is known primarily as a poet and writer, however, he also made a lot of sketches full of special drawings with captions<sup>5</sup>. Some compare his drawings to those by Villard de Honnecourt from the middle of the 13<sup>th</sup> century<sup>6</sup>. The similarity regards mainly the frequent use of descriptions combined with images. The big difference between them, however, is the great discipline of the line in the geometric structures created by Villard and the expression of the drawings by Herbert. Villard drew in such a way as if to solve a riddle, demonstrate or explain the correct design of the structure, whereas Herbert focused more on making notes of *what* he saw and more importantly of *how* he saw (Fig. 2a). Every drawing was for him capturing an impression, a sensation which he later transformed into words. This is also why those drawings are so unique and poetic. The author gave up making notes only with words and also made sketches to capture visual sensations. The sketches became a sort of pictorial shadows or more accurately – a mirror of his prose and poems or in other words an interim condition between reality and a drawing which he saw and only later transformed into words. The poet in fact referred to the very essence of visual arts in *Malarstwo jest rzeczą umysłu* where he wrote that painting is creating reality, an attempt to create the world: *In the facial lines, in the colorful planes, in the forms of objects, in their mutual relationship – the artist expresses not only his own truth of observation, revolutions of his own imagination, but also the laws ruling the visible world. A mathematician makes use of the language of numbers. An astronomer draws diagrams of the revolutions of the celestial bodies. A painter also creates his own small cosmos made of verticals and horizontals, colors, light lines* [6, p. 102].

Supposedly, Herbert often drew without looking at the sheet of paper; he trusted the authenticity of every single

<sup>5</sup> W ostatnich latach ukazało się kilka książek prezentujących – oprócz tekstów Herberta – jego niezwykle rysunki. Odbyły się też konferencje, w których te graficzne zapiski stanowiły jeden z tematów naukowej refleksji. Przykładem mogą być Warsztaty Herbertowskie w Oborach z 2005 r. Plonem interdyscyplinarnego spotkania stała się m.in. publikacja pod redakcją J.M. Ruszara *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta* [5]. Inne pozycje zawierające szkice Herberta to np. [6] i [7].

<sup>6</sup> T.J. Żuchowski, analizując rysunki Herberta, dokonuje takiego porównania. Jednocześnie zastrzega, że nie jest to podobieństwo całkowite i we wszystkich aspektach [8, s. 29].

<sup>5</sup> Several books have been published over the last few years presenting – apart from the texts by Herbert – his amazing drawings. There have been also some conferences held with those visual notes being one of the subjects of scientific reflections. A good example is the Workshops on Herbert in Obory from 2005. The result of the interdisciplinary meeting was among others the publication edited by J.M. Ruzsar *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta (Sense of sight, sense of hearing. Private art history of Zbigniew Herbert)* [5]. Other publications with the sketches by Herbert include for instance [6] and [7].

<sup>6</sup> T.J. Żuchowski makes such a comparison when analyzing the drawing by Herbert. At the same time, he claims that this is not the complete similarity and in all aspects [8, p. 29].

nie trudno zauważyć deformacje rzeczywistości. Jednak paradoksalnie to właśnie poprzez zniekształcenia autor pokazywał istotę rzeczy. W efekcie Herbert dezawuował tradycyjny sposób rysowania i wprowadził „romantyczno-metafizyczny koncept wewnętrznego oka”<sup>7</sup>. Oka, które uważnie śledzi i opisuje to, co widzi. Nie opisuje jednak wyłącznie w oparciu o wygląd. Ważny jest także czynnik emocjonalny oraz intelektualny tego odbioru. Wystarczy spojrzeć na rysunek elewacji bazyliki św. Marka (il. 2b) i przypomnieć sobie słowa: *Fasada była dla Włochów kolorową procesją, nieco przesadną, jak opera z chórami rzeźb, mozaik, pilastrów i wieżyczek*<sup>8</sup> [9, s. 53].

Rysunki Herberta podzielono na kilka kategorii. Przede wszystkim ze względu na ich temat. Nas interesują pejzaże i widoki architektury, szkice obrazowo-słowne<sup>9</sup> i notatki z muzeów, które są analizą dzieł sztuki.

Rysunki pejzaży tworzone są od środka kartki. Autor zbudował perspektywę jakby rybiego oka i dzięki temu obserwator znajduje się w środku całej ujętej tam przestrzeni (il. 2c). Inna zasada rządzi kompozycją szkiców zawierających słowo i obraz. Te zostały narysowane, poczynając od lewej górnej krawędzi, czyli według pisarskiej zasady kompozycji kartki. Można je oglądać tak, jakbyśmy czytali obraz. Trochę jak tekst, który miejscami został uzupełniony obrazami.

Szkice zrobione w muzeach to szkice analityczne, powstałe tak, jakby ich autor chciał odgadnąć i podążać za tokiem myślenia ich prawdziwych twórców. Taki sposób patrzenia trochę przypomina penetrujący, skupiony dotyk niewidomego, jeśli można przyrównać spojrzenie i jego zapis do dotyku...<sup>10</sup> Szkice Herberta są bowiem takim bezpośrednim zapisem procesu PATRZENIA. Każdy ruch oka zostawia plastyczny ślad – informację na kartce.

Podsumowując, *uważne oko* to obserwacja będąca drobiazgową analizą – jej celem jest pokazanie tego, co zobaczone, zauważone. Efektem jest analityczna notatka realnej przestrzeni lub dzieł z natury, w której dominuje intelektualno-emocjonalny odbiór, a wyraz plastyczny odgrywa podrzędną rolę.

### ***Twórcze, wewnętrzne oko – koncepcyjne szkice architektów***

Architekci często posługują się rysunkiem zarówno w procesie twórczym, jak i w zapisie własnych wizji.

line he drew. This way it is not difficult to notice the deformations of reality. Paradoxically, however, it is through the deformations that the author demonstrated the substance of the matter. In effect, Herbert disapproved of the traditional way of drawing and introduced a “romantic and metaphysical concept of the inner eye”<sup>7</sup>. The eye which carefully monitors and describes what it sees. It does not describe, however, only on the basis of appearance. What is also important is the emotional and intellectual aspect of that perception. It is enough to look at the drawing of the facade of St Mark’s Basilica (Fig. 2b) and remember the words: *The facade was for the Italians a colorful procession, slightly exaggerated, just like an opera with choirs of sculptures, mosaics, pilasters and turrets*<sup>8</sup> [9, p. 53].

The drawings by Herbert have been divided into several categories, primarily by their subject. We are interested in landscapes and architecture, sketches with captions<sup>9</sup> as well as notes from museums which analyze works of art.

The drawings of landscapes were created from the middle of the sheet of paper. The author built the perspective as if that of fisheye and that is why the viewer is in the middle of the whole space depicted there (Fig. 2c). Another principle governs the composition of the sketches with words and drawings. Those were drawn beginning from the upper left corner that is in compliance with the writing principle regarding the composition of the sheet of paper. They can be looked at as if we were reading a drawing. A little like a text which was completed with drawing in some places.

The sketches made in the museums are analytical sketches made in such a way as if their author wanted to guess and follow the train of thought of their original creators. Such a way of observation resembles a penetrating, focused touch of a blind person, if a look and its record can be compared to a touch...<sup>10</sup> The sketches by Herbert are in fact such a direct record of the process of LOOKING. Every movement of the eye leaves a visual mark – information on a sheet of paper.

Summing up, the *attentive eye* is an observation that is a thorough analysis – its objective is to show what has been seen and noticed. This results in an analytical note of a real space and works from nature which is dominated by intellectual and emotional perception of space and where the visual expression plays the secondary role.

<sup>7</sup> Interesującą analizę rysunków Herberta zawiera [8, s. 15–41].

<sup>8</sup> Przytoczone słowa dotyczą katedry w Orvieto, ale można je odnieść do innych pełnych przepychu fasad, takich jak fasada bazyliki weneckiej.

<sup>9</sup> W kontekście słowno-obrazowych zapisków Herberta interesujące mogą być współczesne badania nad podobnym sposobem sporządzania notatek. Znane są jako *mind mapping* (dosłownie: mapowanie myśli). Połączenie słów z rysunkiem ma uaktywnić poza lewą półkulą odpowiedzialną za logiczne myślenie także prawą i dzięki temu wykorzystywać jej funkcję wyobraźni i widzenia przestrzennego. W efekcie synergii zwiększa się efektywność pracy i zapamiętywania. Metoda ta została opracowana przez dwóch brytyjskich naukowców – Tony’ego i Barry’ego Buzanów [10].

<sup>10</sup> Podobne skojarzenia można odnaleźć w słowach J. Bergera, który w odniesieniu do rysunków Vincenta van Gogha mówi o ich taktylności, stwierdzając: *Wszystko, co widzi jego oko, dotyka palcami* [cyt. za: 1, s. 100].

<sup>7</sup> An interesting analysis of the drawings by Herbert is included in [8, pp. 15–41].

<sup>8</sup> The words refer to the Orvieto Cathedral but they can refer to other lavish facades, such as that of the Venetian Basilica.

<sup>9</sup> The contemporary research of a similar way of making notes known as *mind mapping* might seem interesting in the context of the captioned drawing notes by Herbert. The combination of words and drawings is supposed to activate, apart from the left brain hemisphere responsible for logical thinking, the right one and thus make use of its imaginative functions and spatial vision. Consequently, the synergy enhances the efficiency of work and memory. This method was developed by two British scholars – Tony and Barry Buzan [10].

<sup>10</sup> Similar associations can be found in the words by J. Berger who in reference to the drawings by Vincent van Gogh comments on their tactility, claiming that *Everything his eye sees, he fingers* [quoted after: 1, p. 100].



## II. 2. Zbigniew Herbert:

- a) szkice detali architektonicznych bazyliki Sainte Marie-Madeleine w Vezelay we Francji; [Szkicowniki]. [Tom 37], [Francja];  
 b) widok bazyliki San Marco w Wenecji; [Szkicowniki]. [Tom 96], [Włochy];  
 c) widok prowansalskiego miasteczka, prawdopodobnie Le Lavandou, gdzie Z. Herbert przebywał latem 1966 i 1967 r.; [Szkicowniki]. [Tom 51], [Francja]  
 (źródło: zbiory Biblioteki Narodowej)

## Fig. 2. Zbigniew Herbert:

- a) sketches of architectural details of the Basilica of Sainte Marie-Madeleine in Vezelay, France; [Sketchbooks]. [Vol. 37], [France];  
 b) view of St Mark's Basilica in Venice; [Sketchbooks]. [Vol. 96], [Italy]  
 c) view of a town in Provence, probably Le Lavandou where Z. Herbert stayed in the summer 1966 and 1967; [Sketchbooks]. [Vol. 51], [France]  
 (source: collection of the Biblioteka Narodowa)

Proces ten zazwyczaj jest rozciągnięty w czasie i poszczególne jego fazy wymagają innych środków wyrazu. Od fazy wczesnego konceptu, gdy idea dopiero zaczyna stawać się kształtem, aż do końcowych wizualizacji, w których przestrzeń zostaje zobrazowana w formie bardzo czytelny komunikatu. Efekt finalny to obecnie najczęściej szczegółowe wizualizacje tworzone przy użyciu programów graficznych. Dlatego też interesują nas tu najbardziej te pierwsze szkice, gdy niezborne jeszcze myśli zamieniają się w pierwsze obrazy. Czasem są one zaledwie zapisem ruchu, kierunku i zmagania z siłami. Czasem ich dziecinna estetyka, napięcia formy i ekspresja wzbudzają konsternację u widza. W tej fazie rysunek jest niczym plac budowy. Budynki często są pochylone, krzywe i niepełne, a urywane linie dopiero rosną. W koncepcji

## *The creative, inner eye – conceptual sketches by architects*

Architects often use drawings both to create and to record their visions. That process is usually extended in time and its individual phases require other means of expression. From the phase of early concept, when the idea just begins to take shape until the ultimate visualizations in which the space is depicted in the form of a very clear message. The final effect is at present most often detailed visualizations developed with the use of graphic software programs. That is why we are interested most of all in the first sketches where still rough ideas are transformed into the first pictures. Sometimes they are mere records of movement, direction, and struggle with forces.

autor nie musi się zmagać z rzeczywistością, z grawitacją, z prawami fizyki, wszystko dzieje się na wymyślnym placu budowy idei. Wszystko jest w ciągłym ruchu, gotowe na zmianę położenia, a nawet kształtu. To, co autora wiąże z realnością, to atrybuty miejsca, jego topografia i funkcja przyszłego obiektu, którą w końcu musi przeciw przyoblec w kształty<sup>11</sup>.

Koncepcyjne rysunki architektów różnią się między sobą nie tylko w zależności od tego, w jakiej fazie pracy nad projektem powstały. Styl szkiców w dużej mierze jest odzwierciedleniem osobistej wizji architektury prezentowanej przez ich autora. Za przykład posłużą nam tutaj szkice wrocławskiego architekta Tomasza Głowackiego (il. 3). Autor jest zwolennikiem, jak sam mówi, pustki w architekturze i jego szkice znakomicie takie podejście ukazują.

Syntetyczny zapis, zwykle prostej formy, zadziwia trafnością w odzwierciedleniu idei całego projektu. Będąc wynikiem i zarazem obrazem pierwszego impulsu w myśleniu nad tematem, okazuje się „skończonym” zapisem wizji, bo zawiera to, co najważniejsze w pomysłach. Potem pozostaje już „tylko” tego nie zagubić. Tak więc ten pierwszy rysunkowy zapis, który rodzi się często bardzo spontanicznie (na serwetkach czy innych materiałach teoretycznie nieprzeznaczonych do rysowania), jest najbliższy koncepcyjnej idei projektu. U Głowackiego, w związku z jego umiłowaniem prostoty, już na samym początku jest zadziwiająco klarowny i czytelny. Nie ma tam zbędnych linii, śladów walki o kształty czy kierunki. Rysunek jest zwarty i konsekwentny w uporządkowaniu. To nie plac budowy, to w pewnym sensie skończony obraz, trochę jak krótki i oszczędny w formie, ale mimo to bogaty w treści wiersz haiku.

### *Autonomiczne oko*

#### *– rysunkowe fantazje na temat architektury*

Fantazja i futurologia architektoniczna zwykle nie mają związku z realiami. Co najwyżej poprzez inspirację, na przykład jakimś szczególnym miejscem. Sztuka wyobraźni, fantastyka są stale obecne w malarstwie i rysunku. Choć w różnych epokach przejawiały się odmiennie (manieryzm, romantyzm, symbolizm czy surrealizm), to zawsze czerpały z marzeń, snów i wyobraźni. Nadawały formy i kształty temu, co wyobrażone lub zaledwie przeczuwane. Przekładały to, co „widziane oczami umysłu i emocji” na obrazy. I w tym sensie powstawały one jako wyraz pewnej autonomii artysty wobec realnego obrazu świata<sup>12</sup>. Zależnie od tego, co stanowiło inspirację,

Sometimes their childlike aesthetics, tensions of form and expression cause a consternation in the viewers. The drawing is like a construction site at this stage. The buildings are often leaning, crooked and incomplete and the broken lines only begin to grow. When working on his concept, the author doesn't need to struggle with reality, with gravity, with the laws of physics; everything takes place on an imaginary construction site. Everything is in a constant motion, everything can be moved any time, everything can even change its shape. What binds the author with reality is the attributes of the place, its topography and the functions of the future object which ultimately must take some shape<sup>11</sup>.

The conceptual drawings by architects differ from one another, depending not only on the stage of design in which they were made. The style of the sketches reflects to a large extent the personal vision of architecture presented by their author. The sketches made by the architect Tomasz Głowacki from Wrocław are a good example of this (Fig. 3). As the author says himself, he likes emptiness in architecture and his sketches demonstrate such an approach perfectly.

A synthetic record, usually in a simple form, reflects the idea of the whole design with amazing accuracy. Being the result and at the same time a picture of the first impulse in thinking about the subject, it proves to be the “complete” account of the vision because it contains what is the most significant in the original idea. Afterwards, it should “only” be preserved. This way the first drawing records which are often created on the spur of the moment (on a napkin or something else which theoretically should not be used for drawing on) are the closest to the original concept of the design idea. As a result of Głowacki's inclination for simplicity they are surprisingly clear and evident already at the very beginning. They have no unnecessary lines, traces of struggle for the shape or direction. The drawings are precise and consistent in their order. They are no construction sites; in a sense they are complete pictures, somewhat similar to a haiku poem which is short and simple in its form yet still rich in substance.

### *The autonomic eye*

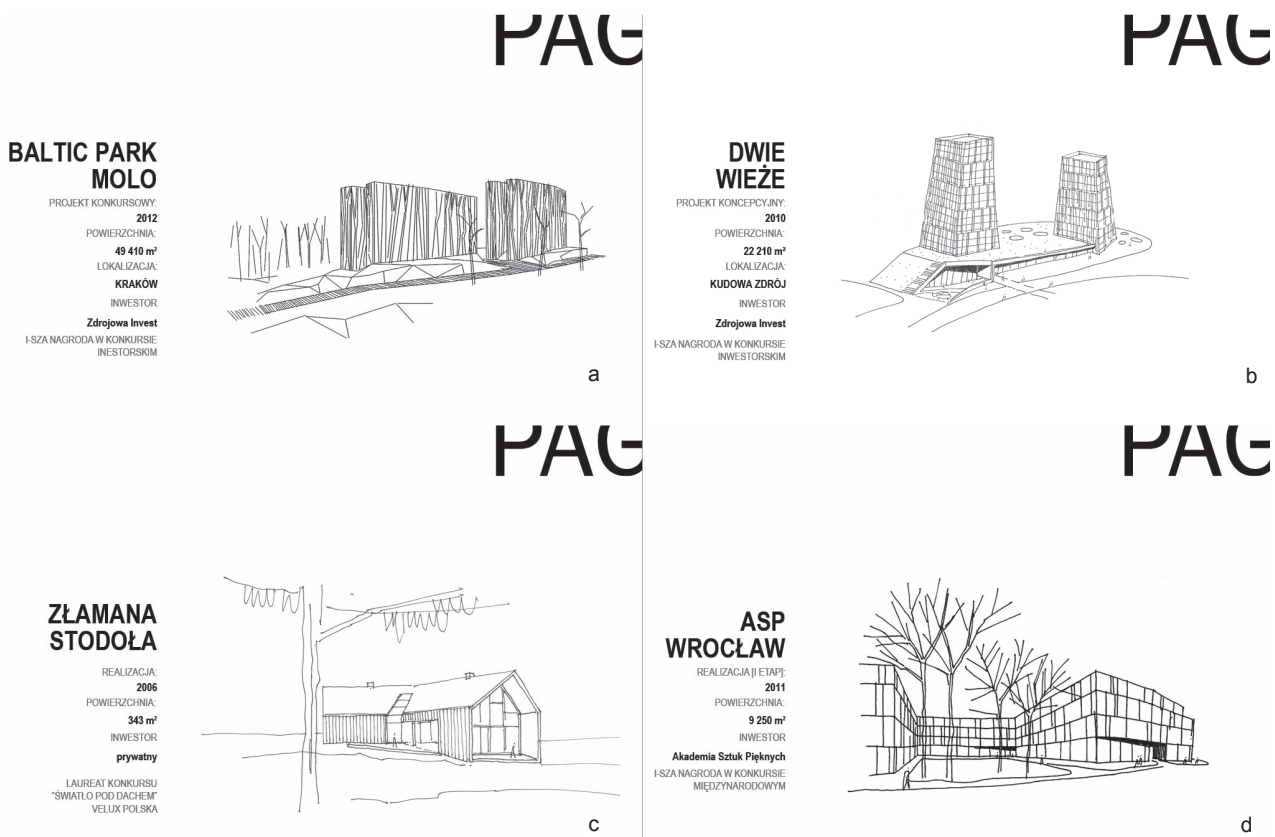
#### *– drawing fantasies on architecture*

If architectural fantasy and futurology have anything to do with reality, it is through inspiration by for instance some special place. Fantastic art and fantasy are still present in painting and drawing. Although over time they have manifested in different ways (mannerism, romanticism, symbolism or surrealism), they would always draw from dreams and imagination. They would impart forms and shapes to what could be imagined or only sensed. They would translate what is “visible with eyes of mind and emotions” to pictures. In that sense they would be

<sup>11</sup> Przykładami większego zbioru autorskich rysunków koncepcyjnych architektów są książki *La mano dell'architetto* oraz *The sketch book*. Tam można przyjrzeć się różnorodności plastycznego języka wyrażającego postawy i osobowość twórców tych szkiców [11], [12].

<sup>12</sup> Leszek Maluga w *Autonomicznych rysunkach architektonicznych* nazwał i wnikliwie opisał fenomen rysunkowych wizji architektonicznych. Autonomia rozumiana jako niezależność wobec rzeczywistości jest podstawową cechą ogólnej postawy twórcy, który w swych dziełach rezygnuje z wnikliwej obserwacji na rzecz imaginacji. Stąd jego wzrok porzuca realny świat zewnętrzny i zyskuje autonomię, otwierając się na wizje, przestrzenie, które tworzą się raczej „pod powiekami”.

<sup>11</sup> Examples of a larger collection of such conceptual drawings by architects are the books, such as *La mano dell'architetto* and *The sketch book* which present a variety of forms expressed in a visual language depicting the attitudes and personality of the authors of those sketches [11], [12].



II. 3. Tomasz Głowacki, szkice do projektów:

a) Baltic Park Molo, 2012; b) Dwie Wieże, 2010; c) Złamana Stodoła, 2006; d) ASP Wrocław, 2011

Fig. 3. Tomasz Głowacki, sketches for designs:

a) Baltic Park Molo, 2012; b) Two Towers, 2010; c) Broken Barn, 2006; d) ASP Wrocław, 2011

powstawały ekspresyjne, skomplikowane szkice (G.B. Piranesi, A. Kubin, D. Libeskind), futurystyczne wizje (A. Sant' Elia, P. Cook), przemyślane konstrukcje przestrzenne (M.C. Escher) czy oniryczne pejzaże (F. Khnopff, R. Abraham). Temat jest bardzo szeroki i można tu mnożyć kategorie i przykłady. Dla nas najważniejsza jest łącząca wszystkie te spojrzenia kategoria *autonomicznego oka*, która wyraźnie określa postawę twórcy wobec rzeczywistości. Tu twórcza fantazja autora (w odróżnieniu od koncepcyjnych rysunków architektonicznych) nie jest już niczym skrępowana. Dzięki temu można ćwiczyć wyobraźnię i warsztat rysunkowy, dając upust wszystkim fascynacjom, które rozwijają, a w przyszłości mogą stać się pożywką dla realnych wizji projektowych. Bez czasowego odrzucenia ograniczeń trudno o powstawanie śmiałych i nowatorskich wizji. Przykładami takich rysunkowych fantazji mogą być prace studentów I roku Wydziału Architektury Politechniki Wrocławskiej (WA PW) wykonane w ramach przedmiotu rysunek odręczny. Jako

Architektoniczne realia pionów, poziomów, materii i grawitacji poddane zostają intelektualno-emocjonalnym zniekształceniom najczęściej nie-realnym do zaistnienia w rzeczywistości. Zdefiniowanie postawy autonomii w rysunkowych fantazjach na temat architektury zawiera w sobie kluczową cechę, stąd też określenie takie najlepiej oddaje też typ percepcji *autonomicznego oka* przyjętego w niniejszym tekście. Patrz: [13, s. 83].

made to express some autonomy of the artist from the real picture of the world<sup>12</sup>. Depending on what was the inspiration, the result would be expressive, complicated sketches (G.B. Piranesi, A. Kubin, D. Libeskind), futuristic visions (A. Sant' Elia, P. Cook), contrived spatial structures (M.C. Escher) or oneiric landscapes (F. Khnopff, R. Abraham). The subject is very broad with a lot of categories and examples. The most important category for us which combines all those perspectives is the category of the *autonomic eye* which evidently determines the attitude of the creator towards reality. This is where the creative fantasy of the author (unlike the conceptual architectural drawings) is not constrained by anything anymore and that is why imagination can wander freely and the technique can be mastered, releasing all fascinations which

<sup>12</sup> Leszek Maluga identified and thoroughly described the phenomenon of pictorial architectural visions. Autonomy understood as independence from reality is the basic quality of the general attitude of the artist who resigns in his works from close observations in favor of imagination. This is why his observations ignore the real outside world and become autonomic, opening to visions, spaces which emerge "under eyelids". The architectural reality of verticals, horizontals, matter and gravity are subjected to intellectual and emotional distortions which are usually unrealistic. The defining of the attitude in drawing fantasies on architecture includes the key property and that is why such a term describes best the type of perception of the *autonomic eye* used in this paper. See: [13, p. 83].



pretekst do powstania obrazów były wykorzystywane fragmenty literatury – na przykład książki Italo Calvino *Niewidzialne miasta* [14]. Zadaniem studentów było wnikliwe odczytanie opisów kilku miast, by potem zinterpretować je w formie graficznej. Ponieważ opisy te zawierały wiele dokładnych wizji przestrzeni wraz z różnymi atrybutami, powstawały szkice będące czytelną, bogatą w szczegóły narracją o mieście. Wielu studentów z zapałem realizowało temat, poddając się baśniowym wizjom pisarza. Podobnie działo się także przy okazji ilustrowania tekstów Zbigniewa Herberta (il. 4). Tematy te stanowiły świetną okazję, między innymi do sprawdzenia, jak bogatym warsztatem graficznym posługują się rysujący. Czy jest on na tyle wystarczający, by wyczerpująco zobrazować wizje, które pojawiały się po przeczytaniu tekstów bogatych w metafory. Należy tu jeszcze wspomnieć, że *zmysłowe* i *uważne oko* dają szansę na pomnażanie zbioru doświadczeń wizualnych, z których w swej wyobraźni korzysta potem *autonomiczne oko*. Uwaga ta zgodna jest z przytoczonym na wstępie zdaniem Bergera o „magazynowaniu” obrazów.

### Podsumowanie

Wszystkie opisane powyżej sposoby patrzenia, tworzenia wizji oraz graficznego zapisu pokazują różne relacje między widzeniem a rysowaniem. W ten sposób ujawniają się funkcje rysunku, które uczą i wspomagają obserwację, myślenie i tworzenie w przestrzeni. W kontekście twórczości architekta trzeba mówić o sztuce patrzenia jako o umiejętności obserwacji, która będzie łączyła zarówno percepcję fizycznych atrybutów przestrzeni, jak i tych, które przyczyniają się do tworzenia znaczeń oraz walorów plastycznych, kulturowych czy historycznych. To spojrzenie powinno łączyć perspektywę twórcy, krytyka oraz użytkownika przestrzeni.

Każdy architekt jest więc twórcą, który powinien być szczególnie wrażliwy na przestrzeń i jej obrazy. Wszystkie atrybuty otoczenia stanowią materialne i znaczeniowe tworzywo działań projektowych. Związki między wrażliwym odbieraniem bodźców z przestrzeni – całego bogactwa sensualnych doznań – i później umiejętnym wykorzystaniem tego w projektowaniu, choć są oczywiste, to zawsze warte podkreślenia. Wszystkie działania, które mogą się przyczyniać do rozwijania tych umiejętności, należy wykorzystywać w kształceniu przyszłych architektów. Rozwijanie *zmysłowego oka*, obserwacji nastawionej na poznanie zmysłowe w bezpośredniej styczności z naturą jest szansą na późniejsze świadome wykorzystywanie takiej wiedzy w praktyce projektowej.

Kolejnym omówionym sposobem obserwacji jest kategoria *uwważnego oka*. Tutaj czynnik intelektualny podpowiada sposób zapisu, porządkuje i interpretuje doznania. Nie jest to więc pozbawiony emocji ogląd, gdyż stanowi zapis bardzo indywidualnego odbioru tematu. Jest zespołem znaków, czasem słownych notatek, które dopełniają się wzajemnie. Ponieważ jest w pewnym sensie takim intymnym pamiętnikiem relacji z obiektem, jego czytelność dla postronnego odbiorcy może być problematyczna. Dla przyszłego architekta, mimo ograniczonej komunikatywności

grow and in the future can fuel real design visions. With no temporary rejection of restrictions it is difficult for audacious and innovative visions to develop. The handmade drawings by the students of the first year of Architecture at Wrocław University of Science and Technology (WA PWr) are good examples of such drawing fantasies. Some fragments from literature – for instance from the novel by Italo Calvino *Invisible Cities* [14] were the pretext for making the drawings. The students' task was to carefully read the descriptions of a few cities and then interpret them in a graphic form. As the descriptions included many precise visions of space and various attributes, the sketches which were made provided a clear and detailed narrative about the city. A lot of students enthusiastically executed the task, succumbing to the fabulous visions of the writer. A similar thing happened when making illustrations for the texts by Zbigniew Herbert (Fig. 4). The subjects provided a great opportunity to check the drawing techniques of the drawers or, if they were proficient enough, to adequately present the visions which emerged after reading the texts full of metaphors. It should be noted that the *sensory eye* and the *attentive eye* provide an opportunity to multiply the collection of visual experiences which are later used by the *autonomic eye* in its imagination. This is consistent with the opinion quoted at the beginning by Berger about a “store” of pictorial observations.

### Conclusions

All above-described kinds of observations, visions, and visual records demonstrate different relationships between observations and drawings. This is the manifestation of the functions of drawing which teach and support observations, thinking, and creating in space. The art of observation is about the ability of making observations which is connected with the perception of physical attributes of space and those which contribute to the creation of meanings as well as visual, cultural, and historical qualities. That observation should combine the perspective of the artist, critic, and user of space.

Each architect is then a creator who should be specially sensitive to space and its images. All attributes of the surrounding provide the material and substance of design operations. Although the relationships between the sensitive reception of stimuli from space, the whole myriad of sensory sensations and later its adequate use in designing are obvious, they should be always emphasized. All actions which can contribute to the development of those abilities should be used in educating future architects. The development of the *sensory eye*, observations made with the use of senses in the direct contact with nature, provides an opportunity for later deliberate use of such knowledge in design practice.

Another way of making observations is the category of the *attentive eye*. Here the intellectual factor prompts the method of recording, orders, and interprets sensations. This is not then an emotionless observation because it comprises a record of highly individual perception of the subject. This is a set of signs, sometimes notes made with



Il. 4. Rysunki studentów z archiwum Zakładu Rysunku, Malarstwa i Rzeźby WA PWr inspirowane wierszami Zbigniewa Herberta; autorki: a) A. Matczuk, b) K. Rutka

Fig. 4. Drawings of students from the archives at the Department of Drawing, Painting and Sculpture of WA PWr inspired by the poems of Zbigniew Herbert; authors: a) A. Matczuk, b) K. Rutka

takiego zapisu, umiejętność jego stworzenia może być bardzo cenna. Jest sposobem na kształtowanie własnego języka plastycznej wypowiedzi w myśleniu o przestrzeni. Tworzy się własny, osobisty alfabet znaków, które umożliwiają łączenie wyobraźni, patrzenia i potem zapisu graficznego. Przecież proces projektowania to ciągły montaż i demontaż obrazów i myśli, a zarazem prób graficznego odzwierciedlenia tego, co dzieje się w wyobraźni i emocjach. Umiejętność okiełznania i zapisania tego procesu jest niezmiernie ważna w praktyce projektowej.

Łatwość tworzenia notatek odzwierciedlających obserwację *uwważnego oka* ma bezpośredni związek z umiejętnością wyrażenia koncepcji *twórczego, wewnętrznego oka*. Własny, indywidualny język graficzny, szczególnie na początku procesu projektowania, jest niezbędny. Wtedy gdy tworzą się pierwsze idee przyszłej bryły, zespołu brył czy całego założenia, architekt powinien mieć łatwość zwizualizowania ich, a więc stworzenia tego pierwszego zarysu, subtelny kształt pomysłu. To ten pierwszy szkic materializuje myśl, koncept i jeśli zostanie dobrze przedstawiony, może być czytelną wytyczną w dalszej, coraz bardziej bogatej w szczegóły pracy nad projektem. Oglądając szkice architektów, przekonujemy się, że często te niezborne, pierwsze zapisy najlepiej oddają ducha projektu. Skoro tak, to trudno przecenić umiejętność tworzenia takiego szkicu przez jego autora.

words which complete one another. As it is in a sense a kind of intimate diary of relationships with an object, its clarity can be problematic for an outside viewer. For a future architect, in spite of limited communicativeness of such an account, the ability to create it can be highly valuable. This is a way to develop an individual language of visual expression about thinking of space. It results in a creation of a special, personal alphabet of signs which makes it possible to combine imagination, observations and later visual records. After all, the process of designing involves constant composing and decomposing of images and thoughts as well as attempts at depicting what is going on in imagination and emotions. The ability to control and record that process is extremely important in design practice.

The ease with which it is to take notes reflecting observations made with the *attentive eye* is closely connected with the ability to express the concept of the *creative eye, inner eye*. It is necessary, especially at the beginning of the design process, to use the personal, individual visual language. When the first ideas of future structures, a group of structures or the whole development are born, the architect should be able to visualize them easily that is make the first sketch – a subtle outline of an idea. This is that first sketch which materializes the thought, concept and if it is presented properly, it can be a clear guideline

W tym miejscu warto też zapytać, czym byłby zgrabny zapis pomysłu, jeśli ten nie zawierałby ciekawych treści. Jedną z szans na rozwijanie wyobraźni jest doskonalenie umiejętności *autonomicznego oka*. Otworzenie przyszłego architekta na pracę z niczym nieskrępowaną wyobraźnią pobudza do myślenia o przestrzeni także w kategoriach znaczeniowych. Pozwala na poruszanie się po niewydeptanych ścieżkach wyobraźni, która odkrywa nowe wątki i nowe znaczenia kształtów, form, faktur. Czasami wcześniej nawet niemożliwe do przewidzenia i logicznego zaplanowania. Błądzenie w takich obszarach może okazać się bardzo inspirujące i jednocześnie przyjemne. Studenci zwykle chętnie poruszają się w tak zakreślonych rejonach, bo któż nie lubi świata fantazji... Warto to wykorzystać w dydaktyce, zwłaszcza że takie tematy stanowią także pretekst i wyzwanie, jeśli chodzi o doskonalenie warsztatu rysunkowego. Im przestrzeń bardziej skomplikowana i odbiegająca od realnych, często schematycznych w przedstawianiu kształtów, tym większe wyzwanie dla umiejętności graficznych. Jednocześnie podejmowanie takiej tematyki umożliwia wyjście poza schematy myślowe i obrazowe.

Wszystkie omówione w tekście postawy przenikają się wzajemnie i uzupełniają, będąc różnymi aspektami tego samego aktywnie *otwartego oka*. Oka, dzięki któremu za Arnheimem możemy powiedzieć: *widzę, więc wiem*<sup>13</sup>.

Na koniec wróćmy do tezy postawionej na wstępie, według której, aby umieć patrzeć, trzeba umieć rysować. Każdy z przykładów pokazał, iż przez kształcenie i ćwiczenie rysowania można doskonalic i wyostrzać zmysły, także wzroku – patrzenia, obserwacji i wyobraźni przestrzennej. Tak więc można powiedzieć, że dzięki ćwiczeniom rysunkowym oko otwiera się coraz szerzej. Potwierdza to także John Berger, pisząc: *Każda rysowana przeze mnie linia przekształca kształt na papierze i jednocześnie rysuje na nowo obraz w moim umyśle. A nawet więcej, narysowana linia przerysowuje na nowo m o d e l, ponieważ zmienia moją zdolność postrzegania* [cyt. za: 1, s. 99].

W związku z tym teza postawiona na początku artykułu na pewno mogłaby brzmieć: im lepiej potrafimy rysować, tym lepiej umiemy patrzeć.

for further, more and more detailed work on the design. Looking at architects' sketches, we realize that the incoherent, first records often best render the substance of the design. If so, it is difficult to overestimate the ability to create such a sketch by its author.

The following question should be asked at this point: Would a record of an idea be neat if it didn't have interesting substance? One of the chances to develop imagination is to master the capabilities of the *autonomic eye*. Opening future architects to work with completely unconstrained imagination triggers thinking about space also in semantic categories. This makes it possible to walk untrodden paths of imagination and discover new motifs as well as meanings of shapes, forms, and textures which sometimes were impossible to expect and logically plan earlier. Wandering around such areas can prove highly inspirational and pleasant at the same time. Students are usually willing to move around such areas as everybody likes the world of fantasy... It should be used in teaching, especially because such subjects also provide a pretext and a challenge in regard of perfecting the drawing technique. The more complicated the space and the further it is from real, often schematically presented, shapes, the greater the challenge for the drawing technique. Furthermore, undertaking such subjects makes it possible to break out of the thinking and pictorial patterns.

All the positions presented in the paper overlap and supplement one another, being different aspects of the same actively *open eye*. The eye because of which we can repeat after Arnheim *I see, therefore I know*<sup>13</sup>.

Let us now go back to the thesis put forward at the beginning that in order to be able to see, you need to know how to draw. Each of the examples demonstrated that through teaching and practicing drawing you can master and sharpen the senses, including the eyes – vision, observation, and spatial imagination. Consequently, it can be said that practicing drawing makes the eye open wider and wider. This is also confirmed by John Berger who wrote the following words: *Every line drawn by me transforms the shape on paper and at the same time draws a picture again in my mind. Moreover, the line which is drawn redraws the m o d e l because it changes my ability to perceive* [quoted after: 1, p. 99].

Consequently, the thesis put forward at the beginning of the paper surely could have read as follows: the better we draw, the better we can see.

Translated by  
Tadeusz Szalamacha

<sup>13</sup> Taki wniosek wypływa ze związków widzenia z wiedzą, a Arnheim napisał między innymi, że *Najnowsze poglądy psychologiczne pozwalają nam więc nazwać widzenie twórczą czynnością ludzkiego umysłu. Postrzeganie osiąga na poziomie sensorycznym to, co w dziedzinie rozumowej określane jest jako zrozumienie* [2, s. 66]. Podobnej tematyce autor poświęcił rozdział zatytułowany „Rozumność percepcji wzrokowej” w: [3, s. 23–67].

<sup>13</sup> Such a conclusion comes from the relationships between observations and knowledge and Arnheim wrote for instance that *Recent psychological thinking, then, encourages us to call vision a creative activity of the human mind. Perceiving accomplishes at the sensory level what in the realm of reasoning is known as understanding* [2, p. 66]. The author dedicated the whole chapter to a similar subject titled “The Intelligence of Perception” in: [3, pp. 23–67].

### Bibliografia/References

- [1] Pallasmaa J., *Mysłca dłoń. Egzystencja i ucieleśniona mądrość w architekturze*, Instytut Architektury, Kraków 2015.
- [2] Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.
- [3] Arnheim R., *Myslenie wzrokowe*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- [4] *Serenissima Wojciecha Weissa*, Z. Weiss-Nowina Konopka (red.), Fundacja Muzeum Wojciecha Weissa, Kraków 2011.
- [5] *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. 1 i 2, J.M. Ruszar (red.), Gaudium, Lublin 2006.
- [6] *Herbert. Znaki na papierze. Utwory literackie, rysunki i szkice*, J. Kułakowska-Lis (red.), Bosz, Olszanica 2008.
- [7] *Apostoł w podróży służbowej. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, J.M. Ruszar (red.), Gaudium, Lublin 2006.
- [8] Żuchowski T.J., *Ukryta w oku cząstka dotyku. Rysunki Zbigniewa Herberta*, [w:] J.M. Ruszar (red.), *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, cz. 1 i 2, Gaudium, Lublin 2006, 15–41.
- [9] Herbert Z., *Barbarzyńca w ogrodzie*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997.
- [10] Buzan T., Buzan B., *Mapy twoich myśli, Aha!*, Łódź 2014.
- [11] Serrazanetti F., Schubert M., *La mano dell'architetto*, Moleskine, Milano 2009.
- [12] Zamora Mola F., *The sketch book*, LOFT Publications, Barcelona 2010.
- [13] Maluga L., *Autonomiczne rysunki architektoniczne*, Oficyna Wydawnicza PWR, Wrocław 2006.
- [14] Calvino I., *Niewidzialne miasta*, Collegium Columbinum, Kraków 2005.

#### Podziękowania

Autorka serdecznie dziękuje pani Katarzynie Herbert za zgodę na umieszczenie w artykule rysunków Zbigniewa Herberta, a pani Zofii Weiss, Prezes Zarządu Fundacji Wojciecha Weissa, za zgodę na wykorzystanie szkiców Wojciecha Weissa w niniejszym tekście. Dziękuje również Tomaszowi Głowackiemu za udostępnienie jego autorskich szkiców.

#### Acknowledgment

The author cordially thanks Mrs. Herbert for permission to use drawings by Zbigniew Herbert, and Mrs. Zofia Weiss, President of the Board of the Wojciech Weiss Foundation, for permission to use Wojciech Weiss's sketches in this text. The author also thanks Tomasz Głowacki for sharing his original sketches.

#### Streszczenie

W artykule opisano związku między umiejętnością aktywnej percepcji przestrzeni a rysunkiem odręcznym, ze szczególnym uwzględnieniem ich roli w rozwijaniu umiejętności twórczych architektów. Wyróżniono cztery kategorie widzenia i odpowiadające im sposoby plastycznego zapisu. Wszystkie one zostały omówione na podstawie przykładów rysunków W. Weissa, Z. Herberta, współczesnych architektów (m.in. T. Głowackiego) oraz prac studenckich. Zwrócono uwagę na pewne odrębności i jednocześnie uzupełnianie się tych kategorii w ostatecznym kształtowaniu aktywnej, twórczej postawy percepcji przestrzeni, nazwanej aktywnie *otwartym okiem*.

**Słowa kluczowe:** przestrzeń, percepcja, rysunek, architektura, sztuka

#### Abstract

This article describes the relationship between active perception of space and hand-drawing, with particular emphasis on their role in developing creative skills of architects. There are four categories of vision and their respective modes of artistic record. All of them are described on the basis of examples of W. Weiss, Z. Herbert, contemporary architects (including T. Głowacki) and student work. Attention was drawn to certain distinctness and at the same time complementing these attitudes in the final shaping of the active, creative attitude of perception of space, called *Active Eye*.

**Key words:** space, perception, drawing, architecture, art